

---

## Les « Maîtres » anonymes : des noms provisoires faits pour durer ?

*Anonymous Masters: provisional names that stuck?*

*Die anonymen Meister : provisorische Namen, zum Überdauern geschaffen?*

*I Maestri anonimi: nomi provvisori destinati a durare?*

*Los Maestros anónimos : ¿ nombres provisionales destinados a durar ?*

**Philippe Lorentz**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3750>

DOI : 10.4000/perspective.3750

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2007

Pagination : 129-144

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Philippe Lorentz, « Les « Maîtres » anonymes : des noms provisoires faits pour durer ? », *Perspective* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3750> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3750>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

---

# Les « Maîtres » anonymes : des noms provisoires faits pour durer ?

*Anonymous Masters: provisional names that stuck?*

*Die anonymen Meister : provisorische Namen, zum Überdauern geschaffen?*

*I Maestri anonimi: nomi provvisori destinati a durare?*

*Los Maestros anónimos : ¿ nombres provisionales destinados a durar ?*

**Philippe Lorentz**

---

- 1 Confronté à une documentation lacunaire ou à une tradition littéraire déficiente, le médiéviste, qu'il soit historien, philologue, musicologue ou philosophe, doit fréquemment faire face à l'anonymat de la production qu'il lui est donné d'étudier. Il a recours à des appellations conventionnelles pour désigner les auteurs de ces œuvres, dans l'attente de leur éventuelle identification. Pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, l'inconnu gravitant dans l'entourage des seigneurs de Béthune et ayant composé vers 1217 une histoire de France en prose vernaculaire est désigné comme l'« Anonyme de Béthune ». Mais au sein des études médiévales, le champ disciplinaire le plus touché par le phénomène de l'anonymat est sans conteste celui de l'histoire de l'art. L'essentiel des œuvres d'art créées entre le haut Moyen Âge et le xv<sup>e</sup> siècle – toutes techniques confondues – est parvenu jusqu'à nous sans signature. Cet état de choses est la plupart du temps le fruit des hasards de la conservation et ne découle nullement, comme on a voulu le voir, de l'humilité du créateur œuvrant dans des structures collectives et renonçant à sa renommée pour la plus grande gloire de Dieu. Au contraire, avec des degrés variables selon les époques ou les lieux, bien des artistes du Moyen Âge n'ont pas négligé de se mettre en avant (CASTELNUOVO, 1987). On observe qu'entre le xiii<sup>e</sup> et le xv<sup>e</sup> siècle ne cesse de croître chez les peintres et les sculpteurs le sentiment de former une catégorie professionnelle spécifique, dont l'activité « n'appartient qu'au service de Notre Seigneur et de ses saints et rend honneur à la sainte Église » (*Livre des métiers*, compilé vers 1268 par le prévôt de Paris Étienne Boileau), une revendication où il ne faut pas voir que de l'humilité. En affirmant leur spécificité, les corps de métiers « artistiques » tiennent à sortir du rang. À partir du xii<sup>e</sup>

siècle, les œuvres signées sont de plus en plus nombreuses et les sources nous font connaître les auteurs de nombreux monuments, même si la plupart de ces ouvrages ont hélas disparu. S'interroger sur l'identité du créateur d'une œuvre d'art du Moyen Âge est donc loin d'être une démarche illégitime. Elle ne constitue pas pour autant « la tâche ultime et la plus élevée de l'érudition artistique » (FRIEDLÄNDER, [1946] 1969, p. 184), qui est de rendre compte de la complexité des conditions de la production artistique. Dans cette perspective, il n'est pas sans intérêt de se pencher sur les inflexions prises au cours des dernières décennies dans le maniement d'un outil forgé au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par l'histoire de l'art, à l'époque où celle-ci se résumait aux seuls noms des artistes : les « Maîtres » anonymes.

## Apparition et usages d'un outil de l'histoire de l'art

- 2 L'anonymat qui caractérise l'art du Moyen Âge occidental a d'autant plus été ressenti comme « le symptôme d'une science déficiente » (FRIEDLÄNDER, [1946] 1969, p. 185) que, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, l'histoire de la production artistique – et en particulier l'histoire de la peinture – a été essentiellement envisagée sous le prisme des vies d'artistes. À la suite des bouleversements liés à la Révolution française, les monuments de la peinture médiévale sont devenus des objets d'étude. Ceux qui ont eu pour tâche d'en démêler l'écheveau, imprégnés des leçons de Vasari ou de Van Mander, ont répugné à laisser ces œuvres dans l'anonymat. En témoigne l'*Annonciation* peinte dans l'atelier de Rogier van der Weyden, saisie en 1799 à Turin par les commissaires de la République française et conservée depuis au Louvre (LORENTZ, COMBLEN-SONKES, 2001, p. 28-29). Le tableau, d'abord rangé dans l'« école allemande » ou parmi les « inconnus de l'école flamande », est assez vite tiré de l'anonymat. Lors de l'exposition des « tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles » qui se tient en 1814 au salon Carré, il figure sous le nom de « Roger de Bruges, peintre flamand né en 1450 ». Cette attribution semble à première vue relever d'une pénétrante perspicacité, car à partir du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours, l'œuvre va constamment être située dans le milieu de Rogier van der Weyden. Mais les rédacteurs de la *notice* de l'exposition de 1814 sont loin de disposer de tous les morceaux du puzzle qui ont progressivement construit l'image que nous nous faisons aujourd'hui de cet artiste. Leur « Roger de Bruges » n'a rien à voir avec notre Rogier van der Weyden, peintre de la ville de Bruxelles. Il est issu des confusions biographiques véhiculées par Vasari (dans l'édition de 1568 de ses *Vite*) et Van Mander (1604), puis relayées par Jean-Baptiste Descamps, dont l'ouvrage est sans doute utilisé par Denon, concepteur de l'exposition de 1814 (DESCAMPS, 1753-1764). Dans les décennies qui suivent, l'*Annonciation* est d'ailleurs exposée au Musée royal sous un autre nom, celui de Lucas de Leyde – un label alors fréquemment octroyé aux tableaux de haute époque – avant que Villot la relègue prudemment dans la rubrique des « inconnus » de sa *notice* des écoles allemande, flamande et hollandaise (VILLOT, 1852, p. 322, n° 595), opérant ainsi son retour à l'anonymat.
- 3 Lorsque Villot catalogue les tableaux du Louvre, une nouvelle notion est utilisée depuis déjà deux décennies, celle des maîtres pourvus de noms provisoires, des Maîtres à noms de convention, d'emprunt ou de commodité (*Meister mit Notnamen*, *Masters with provisional names*), moins vague que les notions d'« inconnu » ou d'« école » et offrant une échappatoire à l'arbitraire des attributions à des peintres fameux. Dès les XVII<sup>e</sup> et

xviii<sup>e</sup> siècles, un mode similaire de classement des œuvres a fait ses preuves dans le domaine de l'estampe où des artistes inconnus ont laissé des signatures sous la forme d'initiales, de monogrammes ou de marques distinctives dont les érudits se servent pour forger des appellations (CASTELNUOVO, 1968, p. 781). Le concept est appliqué à la peinture à partir des années 1820-1830 par les connaisseurs allemands, en particulier dans leurs recherches sur la peinture du xv<sup>e</sup> siècle à Cologne, foyer artistique de premier plan ayant livré de nombreux tableaux mais que, dans la majorité des cas, il n'est guère possible de mettre en relation avec les noms des peintres mentionnés dans les sources d'archives (REYNAUD, 1978, p. 41). L'outil permet de conférer une existence historiographique à des créateurs dont la biographie nous échappe, faute de sources, mais dont il est possible d'appréhender la « personnalité esthétique » (CASTELNUOVO, 1968, p. 781). Privé de documents, le connaisseur procède au regroupement des œuvres présentant suffisamment de caractères communs pour justifier leur attribution à un même artiste, une œuvre isolée ne justifiant pas en principe la création d'un « Maître » (REYNAUD, 1978, p. 44).

- 4 Souvent, le nom de baptême d'un « Maître » lui vient de l'œuvre à partir de laquelle le groupe a été constitué et/ou du lieu où celle-ci est conservée (« Maître du Retable des Augustins », « Maître de la Passion de Karlsruhe », « Maître de Moulins »). Cette option ne permet pas forcément de rendre compte du lieu d'activité de l'artiste. Une partie de la carrière du Maître de Moulins s'est effectivement déroulée à Moulins, au service des ducs de Bourbon. Mais le Maître de la Passion de Karlsruhe était établi à Strasbourg. La ville de Karlsruhe, où sont aujourd'hui conservés la plupart des panneaux d'un retable de la Passion qu'il peignit au milieu du xv<sup>e</sup> siècle pour une église strasbourgeoise, n'existe que depuis le xviii<sup>e</sup> siècle... Pendant longtemps, la plus grande variété a régné dans le choix de la désignation des maîtres. Pour certains ont été retenues de prétendues particularités d'exécution (« Maître du Feuillage en broderie », « Maître au Brocart d'or »), pour d'autres on a préféré le thème iconographique de l'œuvre principale (« Maître de la Légende de sainte Catherine »), une date figurant sur un tableau (« Maître de 1499 ») ou encore un « sobriquet descriptif » (« l'Amico di Sandro »), une coquetterie des historiens de la peinture italienne (CHASTEL, 1978, p. 4). Les noms de convention ne garantissent pas toujours l'intelligibilité des artistes qui les portent, ce qui constitue souvent un frein à leur intégration dans des histoires générales de l'art et à une plus large accessibilité. La tendance actuelle est d'accoler à un « Maître » le nom d'un commanditaire, gage d'une meilleure approche historique (« Maître de Charles du Maine »).
- 5 Le terrain de la création des « Maîtres » est celui où s'exerce pleinement la sagacité du connaisseur, car seule entre en jeu la critique de style. Familier de cette démarche, Friedländer y a vu non sans humour « la marche triomphale des experts » (FRIEDLÄNDER, [1946] 1969, p. 243). Mais l'exercice consistant à se faire une idée globale de la production d'un artiste sans l'aide d'aucun élément historique est des plus périlleux. Comment discerner, parmi les œuvres retenues, la part du Maître et celle de ses collaborateurs ? Quelle durée attribuer à la carrière de l'artiste imaginé et comment envisager son évolution ? Souvent fragile, l'édifice est toujours susceptible d'une mise en cause : « le danger entraîné par l'erreur est plus grand que pour les artistes identifiés des siècles suivants. Il n'est pas seulement de donner à Fragonard ou à Poussin, personnalités bien définies, quelques œuvres auxquelles ils n'ont pas droit, mais de créer par un mauvais assemblage des personnalités indécises et, partant, mal

situées historiquement, qui risquent d'encombrer la science plus que de l'enrichir » (REYNAUD, 1978, p. 43).

- 6 La chronologie de la création des Maîtres à noms de convention et leur répartition au sein de l'espace européen varie en fonction de l'état des connaissances sur les différents milieux artistiques de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que l'aire germanique se peuple de *Meister mit Notnamen*, les critiques ont tendance à attribuer les tableaux flamands aux quelques grands noms livrés par une tradition historiographique déjà ancienne (Van Eyck, Van der Weyden, Van der Goes, Memling), comme on a pu le voir avec l'*Annonciation* du Louvre attribuée à « Roger de Bruges ». Il faut attendre le tournant du XX<sup>e</sup> siècle pour voir émerger sur la scène de l'histoire de l'art les nombreux « petits Maîtres » présents dans les villes flamandes à la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle. La multiplication de ces artistes à la veine narrative, délaissant la représentation convaincante de l'espace tridimensionnel et pratiquant une technique moins raffinée que celle de leurs illustres aînés, est liée à un formidable élargissement du marché de la peinture. L'exposition brugeoise des *Primitifs flamands* (1902) a suscité un effort de classification sans précédent de cette production, qui représente quantitativement la part la plus importante du patrimoine pictural des anciens Pays-Bas. Elle a suscité une exposition à Bruges il y a près de quarante ans (*Primitifs flamands anonymes...*, 1969). Les études menées à l'heure actuelle sur les « Primitifs flamands » se fondent toujours – même si c'est pour adopter une position critique – sur les groupements et les noms d'emprunt adoptés par Max J. Friedländer, depuis son compte rendu de l'exposition de 1902 jusqu'aux volumes de sa monumentale *Altniederländische Malerei* (FRIEDLÄNDER, 1903 ; FRIEDLÄNDER, [1924-1937] 1967-1976). Il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter les derniers recensements bibliographiques consacrés à ce domaine (COMBLEN-SONKES, 1984 ; MUND, STROO, 1998). Pour les autres pays européens, la fabrique et la codification des « Maîtres » est contemporaine des travaux de Friedländer et s'échelonne tout au long du XX<sup>e</sup> siècle avec Bernard Berenson pour l'Italie (BERENSON, 1957-1968), Chandler R. Post pour l'Espagne (POST, 1930-1966), Alfred Stange pour l'Allemagne (STANGE, 1934-1961 ; STANGE, 1967-1978) et Charles Sterling pour la France (STERLING, 1941 ; STERLING, 1987-1990).
- 7 La création de nouveaux « Maîtres » est toujours d'actualité dans le domaine de l'enluminure, davantage en friche que celui de la peinture de chevalet. En dressant un tableau de la peinture dans les livres en France entre 1420 et 1530 à partir des ressources des bibliothèques et collections privées américaines, John Plummer a isolé et baptisé un certain nombre d'enlumineurs anonymes d'après la cote des livres d'heures à partir desquels sont fondés ses regroupements (*The Last Flowering...*, 1982). Tout en reconnaissant la validité de ces « Maîtres », François Avril et Nicole Reynaud sont revenus sur un certain nombre d'appellations adoptées par le savant américain. Ils s'en expliquent dans le catalogue de leur exposition sur les manuscrits à peintures en France de 1440 à 1520 : « [...] nous avons préféré appeler ces Maîtres d'après le commanditaire ou le propriétaire documenté du plus important de leurs ouvrages, pratique inaugurée de longue date par Durrieu avec les Maîtres de Boucicaut, de Bedford ou de Rohan, entre autres, et qui, à notre sens, définit plus explicitement les artistes » (*Les manuscrits à peintures en France...*, 1993, p. 14). Ainsi, l'enlumineur probablement actif à Amiens dans les années 1450-1470 et appelé par Plummer le « Maître d'Amiens 200 », d'après un livre d'heures de la Bibliothèque municipale d'Amiens, est-il devenu le « Maître de Rambures », après identification des armoiries du

destinataire de ce même manuscrit : Jacques de Rambures († 1488), aristocrate picard, conseiller et chambellan de Charles le Téméraire. On peut regretter que cet excellent principe n'ait pas été appliqué au « Maître des Heures Collins », ainsi nommé par Plummer d'après un livre d'heures réalisé vers 1445-1450, acquis à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par le collectionneur américain Phillip S. Collins et aujourd'hui au Philadelphia Museum of Art. Cet enlumineur amiénois est aussi un peintre de panneaux, puisqu'il est l'auteur du *Sacerdoce de la Vierge* (Paris, Musée du Louvre), commandé en 1438 par Jean du Bos, marchand mercier d'Amiens, dans le cadre de ses fonctions de maître de la confrérie du Puy Notre-Dame, une compagnie de rhétoriciens de la capitale picarde. Il est vrai que le tableau ne figurait pas dans l'exposition de 1993, exclusivement consacrée aux manuscrits enluminés. Mais fallait-il pour autant se priver du nom de convention évoquant le propriétaire documenté du plus important des ouvrages de cet artiste, conformément aux critères énoncés par François Avril et Nicole Reynaud ? Un « Maître de Jean du Bos » aurait de plus l'avantage de renvoyer aux activités multiformes des peintres amiénois du milieu du XV<sup>e</sup> siècle dans la pratique de leur métier. Quoi qu'il en soit, il est fort dommage que le *Sacerdoce de la Vierge* figure aujourd'hui sur les cimaises du Louvre sous un label peu explicite, évoquant un livre d'heures anonyme.

- 8 L'exposition parisienne de 1993 a permis à de nouvelles personnalités anonymes de prendre place dans le paysage de l'enluminure et de la peinture en France au XV<sup>e</sup> siècle, comme le Maître de Dreux Budé, le Maître de Charles du Maine et le Maître du Roman de la Rose. De fait, l'histoire de l'art médiéval est caractérisée par la multiplication constante des « Maîtres ». Hans Vollmer en recense un millier dans le dernier tome de l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, paru il y a plus d'un demi-siècle (THIEME, BECKER, 1950), ce qui représente un accroissement considérable par rapport aux anonymes figurant dans le *Künstler-Lexikon* (1835-1852) de Georg Kaspar Nagler (CASTELNUOVO, 1968, p. 781). Il sera intéressant de constater dans quelle proportion auront augmenté les maîtres aux noms d'emprunts lorsque paraîtront, dans un certain nombre d'années, les volumes de l'*Allgemeines Künstler-Lexikon* des éditions Saur consacrés aux artistes anonymes. Les nouveaux « Maîtres » qui voient le jour sont plus nombreux que ceux dont l'identification fait l'unanimité. Ces discriminations témoignent néanmoins d'un affinement de la connaissance des milieux artistiques. Friedländer compare l'expérience du connaisseur abordant les époques réputées « obscures » – la « nuit » médiévale où Charles Sterling se définissait comme un « chasseur »<sup>1</sup> – à celle du voyageur arrivant en Chine. Celui-ci « s'imagine au début que tous les Chinois se ressemblent ; c'est seulement peu à peu qu'il apprend à distinguer les individualités » (FRIEDLÄNDER, [1946] 1969, p. 185). À partir de l'exemple déjà ancien de l'école de Cologne, Nicole Reynaud a mis en évidence le processus de la fragmentation de l'œuvre d'un « Maître » par la création d'un autre « Maître » de tempérament voisin (REYNAUD, 1978, p. 43). La production d'un grand peintre parisien du début du XV<sup>e</sup> siècle, le Maître de Boucicaut (ainsi nommé par Paul Durrieu en 1906), considérée jusque-là comme cohérente, malgré la présence d'une équipe de collaborateurs, a récemment été amputée par Gabriele Bartz, suivie par François Avril, au profit d'un alter ego baptisé le Maître de la Mazarine (BARTZ, 1999 ; AVRIL, 1996), un artiste au langage plus délicat, empreint de joliesse et de sinuosité.
- 9 Une personnalité anonyme peut également naître de la scission opérée dans l'œuvre d'un artiste pourvu d'une biographie, comme l'atteste le cas spectaculaire du Maître du

Boccace de Munich, dont la personnalité a été isolée à juste titre en 2003 par François Avril au sein du corpus des œuvres données à Jean Fouquet. Cet enlumineur a manifestement évolué au contact du peintre tourangeau avec qui il collabore étroitement et auquel il emprunte des motifs, tout en ayant développé un style original et distinct, tant du point de vue du canon des figures que de la facture picturale ou du coloris (AVRIL, 2003). Si Fouquet était resté anonyme – peut-être lui aurait-on donné le nom de « Maître d'Étienne Chevalier »... –, le partage entre ses ouvrages et ceux du Maître du Boccace de Munich serait-il intervenu plus tôt ? À plusieurs reprises, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, les critiques ont fait allusion au caractère hétérogène, dans la production de Fouquet, des miniatures aujourd'hui attribuées au Maître du Boccace de Munich, sans toutefois aller plus loin. C'est comme si le nom du grand artiste avait été l'arbre qui cache la forêt. Rappelons l'observation faite par Friedländer à propos de l'attribution, un exercice qui, malgré ses limites, permet d'aller plus avant dans la connaissance des œuvres. Il fait un parallèle avec la littérature : « Les œuvres de Goethe ayant été publiées sous son nom ne posent pas de problème d'attribution. On pourrait se dire que la connaissance des moyens d'expression de Goethe, de la nature et de l'évolution de sa pensée serait supérieure si des scribes avaient dû d'abord rassembler le 'corpus' de ses œuvres. Sans doute n'auraient-ils pu accomplir leur tâche jusqu'au bout, mais ces efforts leur auraient beaucoup appris » (FRIEDLÄNDER, [1946] 1969, p. 184-185).

## De quelques monographies récentes de « Maîtres » : des œuvres fractionnés

- 10 Le recours aux Maîtres pourvus de noms provisoires a eu pour l'histoire des arts figurés à la fin du Moyen Âge deux mérites principaux. En favorisant le regroupement des œuvres, l'outil a d'abord permis de clarifier le paysage de la production d'une période pour laquelle nous manquons cruellement de sources, évitant ainsi une vision trop fragmentaire. Il a d'autre part épargné l'anonymat le plus complet à de nombreux artistes dont il est permis de saisir la personnalité à travers les œuvres, tandis que « l'élément humain, biographique, reste une énigme pour nous » (HULIN DE LOO, 1902, p. XV). En attendant leur possible identification, ces « Maîtres » ont fait et font encore l'objet de monographies suivant une méthode similaire à celle qui est suivie pour les artistes dotés d'une biographie. C'est même par le biais de la monographie, amputée certes de sa partie documentaire mais dûment pourvue d'un catalogue critique de l'œuvre, que l'identification est susceptible d'intervenir. Au cours des trois dernières décennies, l'intérêt pour les Maîtres anonymes n'a pas fléchi, notamment dans le champ de l'histoire de l'art au nord des Alpes. Nombre d'études leur ont été consacrées, sous forme d'articles, mais aussi, pour les plus importants d'entre eux, de véritables monographies (livres et catalogues d'expositions), qui ont souvent orienté la recherche vers de nouvelles voies. Sans viser l'exhaustivité, citons, pour l'aire germanique, les ouvrages consacrés au Maître des Cartes à jouer (WOLFF, 1979), au Maître du Livre de Raison (*Vom Leben im späten Mittelalter...*, 1985 ; HESS, 1994), au Maître E. S. (*Meister E. S.*, 1986), au Maître des Études de draperies (ROTH, 1988 ; ROTH, 1992) et au Maître de la Passion de Karlsruhe (*Die Karlsruher Passion...*, 1996). Les anciens Pays-Bas n'ont pas été laissés pour compte, avec notamment des études sur le Maître de Flémalle (CHÂTELET, 1996 ; KEMPERDICK, 1997), un tout récent catalogue d'exposition consacré au Maître au



Feuillage brodé (*Le Maître au Feuillage brodé...*, 2005) et des monographies sur des enlumineurs flamands (BRINKMANN, 1997 ; SCHANDEL, 1997 ; CLARK, 2000 ; CHARRON, 2004). Enfin, les principaux peintres anonymes actifs en France au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, comme le Maître du Cœur d'amour épris ou le Maître de Moulins ont également fait l'objet de livres (KÖNIG, 1996 ; CHÂTELET, 2001).

- 11 Un certain nombre de maîtres ont vu leur œuvre constitué il y a parfois plus d'un siècle et progressivement augmenté par l'apport de plusieurs générations de connaisseurs plus ou moins avisés. Interroger la validité de ces regroupements en les plaçant dans une perspective historique – celle des rouages de la production artistique – relève d'une démarche méthodologique tout à fait fondée. En abordant une production artistique anonyme, l'historien de l'art du Moyen Âge doit en premier lieu tenir compte du phénomène de la collaboration. Celle-ci peut être occasionnelle et réunir ponctuellement deux, voire plusieurs maîtres regroupant leurs forces pour répondre à une commande donnée. La collaboration est également monnaie courante au sein même de l'atelier. L'apparente unité stylistique d'un œuvre peut renvoyer à la capacité des différents collaborateurs travaillant sous la conduite d'un maître à se conformer au style de ce dernier, qui exerce le rôle d'entrepreneur et sous le nom duquel la production est commercialisée. Un tableau de dévotion conçu par un maître et apprécié de la clientèle peut ainsi faire l'objet de nombreuses répliques fidèles par des membres de son atelier. Nous ne savons quasiment rien des compagnons, ces artistes ayant achevé leur formation mais ne pouvant avoir pignon sur rue à défaut de posséder les moyens financiers pour accéder à la maîtrise. Ceux-ci louent leurs services à des maîtres, la transaction se faisant oralement, sans contrat, excepté dans les terres de notariat public<sup>2</sup>. Nous ignorons également combien de compagnons un maître peut faire travailler simultanément. Pour faire face à de telles incertitudes, la commode notion de « groupe » stylistique a été mise en avant dans le cadre de l'étude des « Primitifs » flamands. Dans les volumes du *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux*, publiés depuis 1951<sup>3</sup>, les œuvres rattachées à l'activité d'un artiste dûment identifié apparaissent sous la dénomination de « groupe » (« groupe Eyck », « groupe Weyden », etc.), un principe sous-tendu par la volonté de faire preuve d'objectivité et de réduire au maximum la part de subjectivité qui préside à toute attribution. Un scientifique est en effet à l'origine de l'entreprise du *Corpus*, en la personne du chimiste Paul Coremans (1908-1965). Le concept de groupe stylistique permet d'inclure les répliques faites dans l'atelier d'un artiste donné (avec ou non sa participation), tout comme les copies plus tardives reprenant des compositions inventées par ce même artiste. En même temps, la production artistique étudiée conserve sa lisibilité puisqu'elle reste structurée autour des noms de créateurs. Le système de classement du *Corpus* des « Primitifs » flamands intègre évidemment les Maîtres à nom de convention, fort nombreux dans les anciens Pays-Bas. Mais toute idée de « groupe » est alors bannie : on ne range pas un tableau dans le « groupe Maître de Flémalle », mais tout simplement à « Maître de Flémalle ». La nuance est révélatrice. Dès le milieu du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, la notion de « Maître » revêt aux yeux de Paul Coremans un caractère éminemment flou qui n'a cessé, depuis, de prendre de l'importance. Les études des œuvres par les méthodes scientifiques ne sont pas étrangères à cette évolution.
- 12 Le postulat suivant lequel à chaque regroupement d'œuvres pourvu d'un label de « Maître » correspondrait une seule et unique personnalité est battu en brèche dans plus d'un cas. Quelques-uns des ouvrages récents que nous venons de mentionner



remettent radicalement en question des constructions d'œuvres d'artistes anonymes qui semblaient jusque-là solidement établies. Ainsi, le bel édifice du « Maître du Livre de Raison » (*Hausbuchmeister*), déjà ébranlé à la suite des confrontations permises par une exposition monographique tenue à Amsterdam et à Francfort en 1985 (*Vom Leben im späten Mittelalter...*, 1985), a-t-il été démantelé par Daniel Hess dans sa thèse soutenue à Stuttgart en 1992 et publiée en 1994 (HESS, 1994). L'œuvre de « ce » Maître, dont l'activité est située dans le Rhin moyen au cours du dernier quart du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, s'est construit autour des illustrations d'un manuscrit connu sous le titre de *Livre de Raison* (château de Wolfegg, collection du prince de Waldburg) et d'un ensemble de gravures à la pointe sèche dont la plupart sont conservées au Rijksprentenkabinet d'Amsterdam, ce qui lui a valu son autre nom de « Maître du Cabinet d'Amsterdam ». Durant la première moitié du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, ce noyau s'est vu augmenté de gravures d'illustration, de miniatures, de vitraux et de panneaux peints, censés avoir été réalisés par cette personnalité unique. Fondant son étude sur une minutieuse analyse de ces différents sous-groupes, Daniel Hess a démontré que ces ouvrages émanaient d'artistes distincts œuvrant probablement dans divers foyers du Rhin moyen en relation les uns avec les autres, comme Mayence, Spire ou encore la cour de l'Électeur palatin à Heidelberg (le Maître du Cabinet d'Amsterdam, le Maître des scènes courtoises du Livre de Raison, le Maître du Retable de Spire).

- 13 Les parentés de style qui caractérisent les diverses productions « des » Maîtres du Livre de Raison, plutôt que d'être le fruit d'un seul et même créateur, sont donc probablement imputables à la circulation des artistes et des modèles au sein d'une même région formant une « aire artistique » (*Kunstlandschaft*). Un phénomène similaire s'observe avec les estampes du premier monogrammiste, le Maître E.S., le plus important graveur de l'Allemagne du sud-ouest avant Martin Schongauer, actif dans l'un des foyers artistiques du Rhin supérieur (Constance, Bâle, Fribourg-en-Brisgau ou Strasbourg). Le corpus de son œuvre a été établi au début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle par Max Geisberg et Max Lehrs. Des rapprochements stylistiques les ont conduits à regrouper quelque trois cents burins en partant d'une vingtaine de gravures signées des lettres initiales E. S. et dont une partie comporte la date de 1466 ou de 1467 (GEISBERG, 1909 ; LEHRS, 1910 ; GEISBERG, 1923 ; GEISBERG, 1924). Aux yeux de ces deux connaisseurs, dont les travaux fondateurs ont imposé pour de longues années la vision d'un artiste singulier (conforme à l'image qu'au tournant du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle un historien de l'art pouvait se faire d'un créateur), la diversité stylistique et technique caractérisant l'œuvre « du » Maître E. S. refléterait une évolution scandée par trois phases successives (autour de 1450 ; 1450-1460 ; 1460-1467). À quelques nuances près concernant la chronologie, ce schéma est encore adopté par Alan Shestack lors de la première exposition monographique consacrée en 1967 au Maître E. S. par le Philadelphia Museum of Art (*Master E. S....*, 1967). Une vingtaine d'années plus tard, Holm Bevers, auteur du remarquable catalogue de l'exposition organisée par les cabinets d'arts graphiques de Munich et de Berlin, a fortement nuancé l'édifice construit par Geisberg et Lehrs (*Meister E. S....*, 1986). En observant de près les différentes manières de graver présentes chez le Maître E. S. de manière concomitante et en posant la question – encore ouverte à ce jour – de l'impact des modèles utilisés sur le style des estampes, cet historien a démontré les difficultés soulevées par une chronologie évolutive de l'œuvre. Bevers n'a toutefois pas franchi le pas de la fragmentation de l'œuvre du Maître E. S. Selon lui, ce dernier, probablement à

la tête d'un atelier, pourrait avoir joué le rôle d'un éditeur qui stockait les plaques gravées ainsi que les tirages et veillait à leur écoulement.

- 14 Certaines gravures incorporées de longue date dans le catalogue du Maître E. S. invitent pourtant à aller plus loin et à s'interroger sur l'unicité de son œuvre. Prenons l'exemple de la *Nativité*, traditionnellement considérée comme l'un des premiers ouvrages du Maître (LEHRS, 1910, p. 69-70, n° 22 ; *Master E. S.*, 1967, n° 1). Grande est la disparité de cette estampe parmi les œuvres soi-disant précoces « du » graveur (LEHRS, 1910, n°s 12, 77, 144, 162, 175-185, 214), groupe d'où est absent le traitement géométrique des figures que l'on observe ici, surtout dans les visages aux traits simplifiés et dans les drapés rigides dessinant des formes anguleuses enserrées dans des plis tubulaires. Cette facture apparaît dans des œuvres bâloises situées vers 1450 et en particulier dans le milieu du peintre Konrad Witz, implanté dans cette ville à partir de 1434. Le visage ovoïde et lisse de Marie, dans la *Nativité* du Maître E. S., trouve son exact équivalent dans celui d'une *Vierge en prière dans un oratoire*, un petit tableau de dévotion sorti vers 1440 de l'atelier de Witz. Ce n'est pas un hasard si l'une des rares gravures du Maître E. S. apparentée, tant par son style que par sa technique, à la *Nativité* est *La Sibylle de Tibur et l'empereur Auguste*, dont la composition découle de celle que Witz a placée sur l'un des panneaux du *Retable du Miroir du Salut* (vers 1435 ; Dijon, Musée des beaux-arts). Une petite partie des estampes « du » Maître E. S. doivent donc être données à un graveur bâlois actif vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, ce qui n'exclut nullement la localisation à Constance, à Fribourg-en-Brisgau ou à Strasbourg des autres sous-groupes qui restent à délimiter au sein de l'œuvre constitué par Geisberg et Lehrs. Plusieurs artistes travaillant dans plusieurs villes d'une même région : le cas « du » Maître E. S. semble tout à fait analogue à celui « du » Maître du Livre de Raison.

## Un « Maître » ou un milieu artistique ?

- 15 Les parentés de style qui ont conduit les historiens à créer des « Maîtres » peuvent aussi renvoyer à une communauté de formes née du voisinage des artistes au sein d'un même foyer. Dans les villes – lieux habituels de la création artistique à l'époque médiévale – les métiers sont généralement regroupés dans un même quartier, voire dans une même rue. Quand il s'agit d'artistes, cela crée des conditions favorables aux échanges et aux transferts. Le « Maître au Feuillage brodé » (le Maître du Feuillage en broderie, *der Meister mit dem gestickten Laube*) a été forgé par Friedländer qui a retenu, comme critère de regroupement, une particularité dans la facture du décor arborescent d'un groupe de tableaux peints à Bruxelles au cours des deux dernières décennies du xv<sup>e</sup> siècle (FRIEDLÄNDER, [1924-1937] 1967-1976, IV, p. 81-82, p. 100-101, pl. 77-83). Mais, pour ce qui est des figures, grandes sont les différences physiologiques. Elles conduisent à interroger la validité du regroupement et à remettre en question l'existence du « Maître au Feuillage brodé » en tant que personnalité artistique unique (CALLATAY, 1972). En revanche, les analogies qui rapprochent ces différentes œuvres reflètent le partage par plusieurs artistes appartenant à un même milieu d'un répertoire commun de compositions, de motifs et de types, ce qui est parfaitement envisageable dans le cadre d'une ville importante comme Bruxelles dans les années 1480-1500 (LORENTZ, COMBLEN-SONKES, 2001, p. 195-196). Le cas des figures mariales, remontant à un prototype conçu par Rogier van der Weyden, est à cet égard particulièrement éloquent. Leur analyse a conduit dernièrement Didier Martens à

proposer pour deux d'entre elles une attribution au peintre bruxellois Colijn de Coter et à créer deux nouveaux « Maîtres » : le Maître de la Madone Grog et le Maître de la Madone Van Gelder (*Le Maître au Feuillage brodé...*, 2005, p. 54-65). De manière paradoxale, c'est une exposition monographique dévolue « au » Maître au Feuillage brodé qui a occasionné l'éclatement du groupe créé par Friedländer. Le « Maître » en tant que personnalité unique n'existe plus, mais la connaissance des pratiques et des échanges au sein du milieu pictural bruxellois de la fin du xv<sup>e</sup> siècle y a gagné.

- 16 Le « Maître au Feuillage brodé » fait partie de ces « petits maîtres », dont la prolifération caractérise l'histoire de la peinture des anciens Pays-Bas à partir des dernières décennies du xv<sup>e</sup> siècle (PHILIPPOT, 1994, p. 81-105). Mais ces derniers ne détiennent pas l'apanage de l'anonymat. Aux origines même de l'*ars nova*, soit vers 1420-1430, se situe un ensemble de tableaux dont la réunion a été opérée il y a plus d'un siècle par Hugo von Tschudi sous l'appellation de « Maître de Flémalle » (TSCHUDI, 1898). Ce nom est tiré de l'origine présumée de trois panneaux acquis en 1849 par le Städelches Kunstinstitut de Francfort et retenus par Tschudi comme le noyau du groupe : une *Vierge à l'enfant*, une *Sainte Véronique* et une *Trinité* censées provenir d'une mythique abbaye de Flémalle, voisine de Liège. La question du « Maître de Flémalle » est l'une des plus controversées de l'histoire de l'art occidental, d'abord en raison de l'importance des œuvres concernées, aux sources de la peinture moderne parallèlement aux créations de Jan van Eyck. D'autre part, le débat se rapporte à l'un des artistes les plus éminents de la fin du Moyen Âge, le peintre Rogier van der Weyden, dont le rayonnement s'est étendu jusqu'à l'Italie et aux royaumes de la péninsule Ibérique. Les œuvres de ce dernier présentent en effet d'étroites affinités stylistiques avec une partie de celles du « Maître de Flémalle », impliquant des liens entre les deux personnalités. Si l'essentiel de sa carrière s'est déroulé à Bruxelles, Rogier est natif de Tournai, où des documents d'archives nous apprennent qu'il séjourna durant cinq ans (de 1427 à 1432), dans l'atelier de Robert Campin (connu à partir de 1405-1406, mort en 1445), peintre prospère et notable de cette ville, le principal foyer artistique de la vaste région qu'était la Flandre francophone. En 1909, Georges Hulin a avancé que le « Maître de Flémalle » et Robert Campin n'étaient qu'une seule et même personne (HULIN DE LOO, 1909), une identification loin d'avoir été unanimement acceptée par la critique (voir entre autres FISCHER, 1958 ; FRINTA, 1966 ; CAMPBELL, 1974). Un connaisseur aussi éminent que Max Friedländer avait opté pour la thèse reconnaissant dans les œuvres attribuées au Maître de Flémalle celles de la jeunesse de Rogier van der Weyden (FRIEDLÄNDER, 1931).
- 17 Le « Maître de Flémalle » est-il un artiste unique ? Les œuvres novatrices regroupées sous ce nom d'emprunt peuvent-elles être imputées au seul Robert Campin ? Il faut reconnaître que, tout en présentant des caractères stylistiques communs, le groupe de tableaux réuni par Hugo von Tschudi est empreint d'une grande hétérogénéité, souvent mise sur le compte d'une évolution personnelle « du » Maître. Rien n'illustre mieux les changements intervenus dans le maniement de la notion de « Maître » que deux ouvrages consacrés au Maître de Flémalle, diamétralement opposés tant dans leur objectif que par la méthode suivie. Ces deux livres ont vu le jour il y a une dizaine d'années. L'un d'eux, publié en 1996, émane d'un spécialiste éminent des « Primitifs » flamands, Albert Châtelet, professeur à l'université de Strasbourg de 1969 à 1993 (CHÂTELET, 1996). Celui-ci, acceptant sans réserves l'identification Maître de Flémalle/Robert Campin, élabore sa biographie à partir du dossier documentaire assez étoffé

touchant au peintre tournaisien, y puisant notamment des arguments – fragiles – pour un hypothétique séjour dijonnais de l'artiste peu avant 1400. Albert Châtelet tente ensuite de faire plier les œuvres du Maître de Flémalle au cadre chronologique de la carrière de Robert Campin, un contemporain de Malouel et de Broederlam, en avançant des datations étonnamment précoces pour les principaux tableaux du groupe : vers 1405-1410 pour le *Triptyque de la mise au tombeau* ou *Triptyque Seilern*, vers 1410-1415 pour les panneaux « de Flémalle », 1422 pour le *Triptyque de l'Annonciation* ou *Triptyque de Mérode*. Tout autre est l'approche de Stephan Kemperdick, dont la thèse de doctorat traitant du Maître de Flémalle et sous-titrée « l'atelier de Robert Campin et de Rogier van der Weyden », est parue quelques mois après le livre d'Albert Châtelet (KEMPERDICK, 1997). Loin de partir de présupposés, ce jeune chercheur procède à une analyse approfondie de l'œuvre du « Maître de Flémalle », une méthode qui lui permet de définir deux principaux ensembles de peintures « flémallesques » : celles qui se rattachent au *Triptyque Seilern* et le sous-groupe des tableaux « de Flémalle ». Avec de bons arguments, Kemperdick propose une datation tardive (vers 1425) de cette œuvre, dont la conception relève encore de l'esthétique courtoise, ce qui rapproche dans le temps son exécution de celle des tableaux plus modernes « de Flémalle » (vers 1430). Comme il est hautement improbable que le même artiste ait pu connaître une telle mutation en si peu d'années, il faut supposer l'existence d'au moins deux personnalités. Il est possible que Rogier van der Weyden, dont la présence dans l'atelier de Robert Campin est attestée par les documents d'archives, soit au moins en partie responsable de l'exécution des tableaux « de Flémalle ». Mais ce n'est là qu'un des schémas explicatifs évoqués par l'auteur, qui ne cherche pas à imposer sa « solution du problème Van der Weyden, Flémalle, Campin »<sup>4</sup>. Au contraire, sans solliciter les documents au mépris de toute analyse critique, il dégage de l'étude des œuvres le maximum de ce que celles-ci ont à nous apprendre et pose les problèmes avec lucidité.

- 18 Le livre de Stephan Kemperdick est un apport fondamental à la question épineuse du Maître de Flémalle. Ses observations ont plus que jamais mis en évidence la pluralité des mains au sein de l'œuvre regroupé en 1898 par Tschudi. Au-delà de l'atelier de Robert Campin, on peut également supposer que tous ces tableaux reflètent l'activité de plusieurs artistes travaillant à la même époque à Tournai. La stimulante et malheureusement invérifiable attribution du *Triptyque Seilern* au Tournaisien Henri Le Kien – un contemporain de Robert Campin –, proposée par Ludovic Nys à l'appui d'une étude contextuelle de l'œuvre, va dans ce sens (NYS, 1994). Tout comme « les » Maîtres au Feuillage brodé à Bruxelles renvoient au milieu bruxellois de la fin du xve siècle, « les » Maîtres de Flémalle représenteraient les forces vives de la création picturale à Tournai dans les années 1420-1430, incluant nécessairement Robert Campin.
- 19 Les vives controverses générées par le problème du Maître de Flémalle tiennent pour une bonne part à l'identification de ce peintre. Sur ce terrain-là, on note également, au cours de ces dernières décennies, un changement d'attitude salutaire chez bien des chercheurs, pour qui l'identité de l'artiste étudié n'est plus le but ultime qu'il faut coûte que coûte chercher à atteindre. Dans le catalogue de l'exposition du Maître de la Passion de Karlsruhe (*Die Karlsruher Passion...*, 1996), il n'est guère fait de place à l'identification de ce peintre strasbourgeois avec Hans Hirtz, un problème qui était au cœur de la monographie que lui consacrait Lilli Fischel un demi-siècle auparavant (FISCHEL, 1952). Au sein des études, l'attention la plus grande est désormais accordée à la compréhension de l'œuvre, au contexte de son émergence, aux modes d'expression

artistiques, à la commande. La thèse de Pascale Charron consacrée au Maître du Champion des Dames, un enlumineur du nord de la France – probablement de Lille – montre de manière encourageante que la connaissance de l'art médiéval peut progresser grâce à des monographies d'artistes que l'on ne pourra vraisemblablement jamais identifier : « L'anonymat ne constitue certes pas un obstacle à la redécouverte d'un artiste dont la personnalité ne peut se résumer à son seul nom. Les indices fournis par l'analyse matérielle des manuscrits, l'étude des contextes de composition et de diffusion des textes illustrés, l'exploration de son langage technique et stylistique, la découverte de ses cadres de formation et de création apportent des faisceaux de données qui permettent la 'reconstruction' d'une personnalité oubliée. La matière est riche à l'image de l'œuvre et l'enquête à mener doit donc emprunter des chemins divers mais convergents, seuls garants d'une étude exhaustive. Faire le portrait du Maître du Champion des Dames, enlumineur anonyme du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, voilà ce que permet, en définitive, la lecture attentive de son œuvre » (CHARRON, 2004, p. 7). Héritage d'un <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle où l'histoire de l'art était celle des artistes, les « Maîtres » à noms d'emprunt sont loin d'avoir disparu. Ils ne sont plus seulement le purgatoire où des artistes attendent leur délivrance par l'acquisition d'un nom, mais représentent désormais pour les historiens un outil permettant dans bien des cas d'appréhender le caractère mouvant de la création artistique à la fin du Moyen Âge.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- AVRIL, 1996 : François Avril, « Le Livre des merveilles, manuscrit français 2810 de la Bibliothèque nationale de France », dans *Marco Polo. Le Livre des merveilles* [fac-similé], Lucerne, 1996, p. 312-316.
- AVRIL, 2003 : François Avril, « Jean Fouquet et ses fils », dans *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle*, François Avril éd. (cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003), Paris, 2003, p. 18-28.
- ARNDT, 1969 : Karl Arndt, « Maîtres anonymes et leurs problèmes », dans *Primitifs flamands anonymes...*, 1969, p. 17-24.
- BARTZ, 1999 : Gabriele Bartz, *Der Boucicaut-Meister. Ein unbekanntes Stundenbuch*, Passau, 1999.
- BERENSON, 1957-1968 : Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, 2 vol. ; *Venetian School*, 2 vol. ; *Central Italian and North Italian Schools*, 3 vol., Londres, 1957-1968.
- BRINKMANN, 1997 : Bodo Brinkmann, *Die Flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreichs. Der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit*, I-II, Turnhout, 1997.
- CALLATAY, 1972 : Édouard de Callatay, « Étude sur le Maître au Feuillage en broderie », dans *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique*, 21, 1972, p. 17-39.

- CAMPBELL, 1974 : « Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode », dans *The Burlington Magazine*, CXVI, 1974, p. 634-646.
- CASTELNUOVO, 1968 : Enrico Castelfnuovo, « Attribution », dans *Encyclopædia universalis*, vol. 2, Paris, 1968, p. 780-783.
- CASTELNUOVO, 1987 : Enrico Castelfnuovo, « L'Artista », dans Jacques Le Goff, éd., *L'uomo medievale*, Rome/Bari, 1987, p. 235-269.
- CHARRON, 2004 : Pascale Charron, *Le Maître du Champion des dames*, Paris, 2004.
- CHASTEL, 1978 : André Chastel, « L'identité du tableau. Ambitions et limites de l'attribution », dans *Revue de l'art*, 42, 1978, p. 4-14.
- CHÂTELET, 1996 : Albert Châtelet, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996.
- CHÂTELET, 2001 : Albert Châtelet, avec une contribution de J. R. J. van Asperen de Boer, Jean Prévost. *Le Maître de Moulins*, Paris, 2001.
- CLARK, 2000 : Gregory T. Clark, *Made in Flanders. The Master of the Ghent Privileges and Manuscript Painting in the Southern Netherlands in the Time of Philip the Good*, Turnhout, 2000.
- COMBLEN-SONKES, 1984 : Micheline COMBLEN-SONKES, *Guide bibliographique de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1984.
- DESCAMPS, 1753-1764 : Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, I-IV, Paris, 1753-1764.
- FISCHER, 1952 : Lilli Fischer, *Die Karlsruher Passion und ihr Meister*, Karlsruhe, 1952.
- FISCHER, 1958 : Lilli Fischer, « Die Vermählung Maria des Prado zu Madrid », dans *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique*, 7, 1958, p. 3-17.
- FRIEDLÄNDER, 1903 : Max J. Friedländer, « Die Brügger Leihausstellung von 1902 », dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVI, 1903, p. 66-91.
- FRIEDLÄNDER, (1924-1937) 1967-1976 : Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, 14 volumes, I-XI, Berlin, 1924-1933 ; XII-XIV, Leyde, 1935-1937 (réédition en anglais : Nicole Veronee-Verhaegen, Henri Pauwels éd. : *Early Netherlandish Painting*, I-XIV, Leyde/Bruxelles, 1967-1976).
- FRIEDLÄNDER, 1931 : Max J. Friedländer, « Flémalle-Meister-Dämmerung », dans *Pantheon*, 8, 1931, p. 353-355.
- FRIEDLÄNDER, (1946) 1969 : Max J. Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, Paris, 1969 ; éd. originale : *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford/Zürich, 1946.
- FRINTA, 1966 : Mojmir Svatopluk Frinta, *The Genius of Robert Campin*, La Haye, 1966.
- GEISBERG, 1909 : Max Geisberg, *Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S.*, Leipzig, 1909.
- GEISBERG, 1923 : Max Geisberg, *Die Kupferstiche des Meisters E. S.*, Berlin, 1923.

- GEISBERG, 1924 : Max Geisberg, *Der Meister E. S.*, Leipzig, 1924.
  
- HESS, 1994 : Daniel Hess, *Meister um das « mittelalterliche Hausbuch »*. *Studien zur Hausbuchmeisterfrage*, Mayence, 1994.
  
- HULIN DE LOO, 1902 : Georges Hulin de Loo, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gand, 1902.
  
- HULIN DE LOO, 1909 : Georges Hulin de Loo, « An Authentic Work by Jacques Daret, painted in 1434 », dans *The Burlington Magazine*, XV, 1909, p. 202-208.
  
- *Die Karlsruher Passion...*, 1996 : *Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik*, Dietmar Lüdke éd., (cat. expo., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), Karlsruhe, 1996.
  
- KEMPERDICK, 1997 : Stephan Kemperdick, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout, 1997.
  
- KÖNIG, 1996 : Eberhard König, *Das liebentbrannte Herz. Der Wiener Codex und der Maler Barthélemy d'Eyck*, Graz, 1996.
  
- *The Last Flowering...*, 1982 : *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts, 1420-1530, from American Collections*, John Plummer éd., (cat. expo., New York, The Pierpont Morgan Library, 1982), New York/Londres, 1982.
  
- LEHRHS, 1910 : Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, 2, Vienne, 1910.
  
- LORENTZ, COMBLEN-SONKES, 2001 : Philippe Lorentz, Micheline Comblen-Sonkes, *Musée du Louvre. Paris (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 19)*, t. III, Bruxelles, 2001.
  
- *Le Maître au Feuillage brodé...*, 2005 : *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secrets d'ateliers* (cat. expo., Lille, Palais des beaux-arts, 2005), Lille, 2005.
  
- *Les manuscrits à peintures en France...*, 1993 : *Les manuscrits à peinture en France de 1440 à 1520*, François Avril, Nicole Reynaud éd., (cat. expo., Paris, Bibliothèque nationale de France, 1993), Paris, 1993.
  
- *Master E. S....*, 1967 : *Master E. S. Five Hundredth Anniversary Exhibition*, Alan Shestack éd., (cat. expo., Philadelphia Museum of Art, 1967), Philadelphie, 1967.
  
- *Meister E. S....*, 1986 : *Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*, Holm Bevers éd., (cat. expo., Munich, Staatliche Graphische Sammlung, 1986-1987/Berlin, Kupferstichkabinett, 1987), Munich, 1986.
  
- MUND, STROO, 1998 : Hélène Mund, Cyriel Stroo, *Early Netherlandish Painting (1400-1500). A Bibliography (1984-1998)*, Bruxelles, 1998.



- NYS, 1994 : Ludovic Nys, « Le Triptyque Seilern : une nouvelle hypothèse », dans *Revue de l'art*, 139, 2003-1, p. 5-20.
  
- PHILIPPOT, 1994 : Paul Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1994.
- POST, 1930-1966 : Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting, I-XIV*, Cambridge (Mass.), 1930-1966.
- *Primitifs flamands anonymes...*, 1969 : *Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle*, (cat. expo., Bruges, Groeningemuseum, 1969), Bruges, 1969.
  
- REYNAUD, FOUCART, 1970 : Nicole Reynaud, Jacques Foucart, « Primitifs flamands anonymes » (compte rendu de *Primitifs flamands anonymes...*1969), dans *Revue de l'art*, 8, 1970, p. 67-72.
- REYNAUD, 1978 : Nicole Reynaud, « Les Maîtres à nom de convention », dans *Revue de l'art*, 42, 1978, p. 41-52.
- ROTH, 1988 : Michael Roth, *Die Zeichnungen des « Meisters der Coburger Rundblätter »*, thèse de doctorat, Berlin, Freie Universität, faculté de philosophie, 1988.
- ROTH, 1992 : Michael Roth, « Die Zeichnungen des sog. 'Meisters der Gewandstudien' und ihre Beziehung zur Strassburger Glas- und Tafelmalerei des späten 15. Jahrhunderts », dans R. Becksmann éd., *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten*, Berlin, 1992, p. 153-172.
  
- SCHANDEL, 1997 : Pascal Schandel, *Le Maître de Wavrin et les miniaturistes lillois à l'époque de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire*, thèse de doctorat en histoire de l'art de l'université de Strasbourg II, 3 vol., Strasbourg, 1997.
- STANGE, 1934-1961 : Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik, I-XI*, Munich/Berlin, 1934-1961.
- STANGE, 1967-1978 : Alfred Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, I-III*, Munich, 1967-1978.
- STERLING, 1941 : Charles Sterling [sous le pseudonyme de Charles Jacques], *La peinture française. Les peintres du Moyen Âge*, Paris, 1941.
- STERLING, 1987-1990 : Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris. 1300-1500, I-II*, Paris, 1987-1990.
  
- THIEME, BECKER, 1950 : Ulrich Thieme, Felix Becker éd., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, XXXVII : Meister mit Notnamen und Monogrammisten*, Leipzig, 1950.
- TSCHUDI, 1898 : Hugo von Tschudi, « Der Meister von Flémalle », dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 19, 1898, p. 8-34, 89-116.
  
- VILLOT, 1852 : Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre, 2<sup>e</sup> partie, écoles allemande, flamande et hollandaise*, Paris, 1852.

– *Vom Leben im späten Mittelalter...*, 1985 : *Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts*, J. P. Filedt Kok éd., (cat. expo., Amsterdam, Rijks-museum/Francfort-sur-le-Main, Städelches Kunstinstitut, 1985), Amsterdam/Francfort, 1985.

– WOLFF, 1979 : Martha Wolff, *The Master of the Playing Cards : an Early Engraver and his Relationship to traditional Media*, Ph. D., Yale University, New Haven, 1979.

## NOTES

1. Dans ses entretiens avec Michel Laclotte, enregistrés en juillet-août 1989 et dont le script a été publié dans *L'Hommage à Charles Sterling. Des primitifs à Matisse*, Paris, 1992 (*Dossiers du département des peintures*, 40), p. 101.
2. Voir par exemple l'engagement, en 1457 et pour un an, au titre de compagnon, du peintre *Johannes de la Cort* (Jean de la Cour) par Enguerrand Quarton (P. Pansier, *Les peintres d'Avignon aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Biographie et documents*, Avignon, 1934, p. 87).
3. Par le Centre d'étude de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, dont le siège est à Bruxelles, dans le bâtiment de l'IRPA (Institut du patrimoine artistique).
4. D'après le titre d'un ouvrage polémique publié en 1931 par Émile Renders.

## RÉSUMÉS

La notion de Maîtres à noms provisoires (à noms de convention, d'emprunt ou de commodité [*Meister mit Not-namen ; Masters with provisional names*]) est adoptée dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle par les historiens de la peinture. Moins vague que les notions d'« inconnu » ou d'« école », cet outil a permis d'éviter une vision trop fragmentaire de la production artistique à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance, pour laquelle les sources font souvent défaut. Il a d'autre part épargné l'anonymat le plus complet à de nombreux artistes dont la biographie nous échappe mais dont les œuvres permettent de saisir la personnalité esthétique. Au cours des trois dernières décennies, l'intérêt pour les Maîtres anonymes n'a pas fléchi, notamment dans le champ de l'histoire de l'art au nord des Alpes. Un certain nombre de monographies récentes témoignent d'une évolution significative du maniement de la notion de « Maître ». Dans plus d'un cas, le postulat suivant lequel à chaque regroupement d'œuvres pourvu d'un nom de convention correspondrait une seule et unique personnalité est remis en question. Quelques œuvres constitués il y a plus d'un siècle ont été fractionnés et répartis entre plusieurs artistes travaillant dans une même ville ou dans une même région (le Maître E.S., le Maître du Livre de Raison [*Hausbuchmeister ; Master of the Housebook*], le Maître du Feuillage brodé [*Meister mit dem gestickten Laube ; Master of the Embroidered Foliage*], le Maître de Flémalle [*Meister von Flémalle ; Master of Flémalle*]). On constate d'autre part que l'identification des artistes n'est plus le but ultime qu'il faut coûte que coûte chercher à atteindre, la priorité étant accordée à la compréhension de l'œuvre, au contexte de son émergence, aux modes d'expression artistique, à la commande.

The notion of Masters with provisional names (referred to by their «traditional» names, borrowed titles or names of convenience) was first adopted by historians of painting in the nineteenth century. More precise than the use of the term «artist unknown» or «school of», provisional names avoided an excessively fragmentary vision of artistic production at the end of the Middle Ages and during the Renaissance, periods for which reliable source materials were often lacking. Provisional names also saved a number of artists from complete anonymity – people whose biographies are unknown, but whose works express a distinctive aesthetic personality. The past three decades have seen sustained interest in these anonymous Masters, notably in the context of the history of European art produced north of the Alps. A number of recent monographs have shown a significant evolution in the use and application of the term «Master». In several cases, authors have challenged the generalised assumption that each group of works covered by a particular conventional name is necessarily the product of an individual personality. Some bodies of work attributed and constituted over a century ago have been «broken up» and reattributed to a range of artists active in the same city or region (the Master E.S., the Master of the Housebook, the Master of the Embroidered Foliage, the Master of Flémalle). Recent trends have also tended to play down the identification of individual artists as an ultimate goal to be pursued at all costs, in favour of a more broad-based approach seeking to understand the work, the context in which it was created, contemporary modes of artistic expression, and the terms of its commission.

Der Begriff der „Meister mit Notnamen“ wurde in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts von den Spezialisten für Malerei eingeführt. Diese Hilfsbezeichnungen, da sie weniger vage als die Begriffe wie „unbekannt“ oder „Schule“ sind, haben es erlaubt, eine zu lückenhafte Darstellung der an Quellen mangelnden künstlerischen Produktion des ausgehenden Mittelalters und der Renaissance zu vermeiden. Andererseits war es dadurch möglich, zahlreiche Künstler vor der vollkommenen Anonymität zu retten, da, trotz mangelnder Biographie, die Werke selbst eine Bestimmung der künstlerischen Persönlichkeit zulassen. Während der letzten dreißig Jahre hat das Interesse an den anonymen Meistern, besonders im Bereich der Kunstgeschichte der nördlichen Alpen, nicht nachgelassen. Eine gewisse Anzahl an kürzlich erschienenen Monographien zeugt von einer aufschlussreichen Entwicklung im Zusammenhang mit dem Meister-Begriff. In mehr als einem Fall wurde die These in Frage gestellt, nach der namenlose Werkgruppen einzig und allein mit einem Künstlernamen in Verbindung gebracht werden. Einige vor mehr als einem Jahrhundert zusammengestellte Werke wurden so getrennt und auf verschiedene Künstler derselben Stadt oder Region verteilt (z.B. der Meister E.S., der Hausbuchmeister, der Meister mit dem gestickten Laube, der Meister von Flémalle). Gleichzeitig ist festzustellen, dass die Identifizierung des Künstlers nicht mehr das alleinige Ziel ist, das es um jeden Preis zu erreichen gilt, sondern dass mittlerweile dem Verständnis des Kunstwerks im Kontext seiner Entstehung, der künstlerischen Ausdrucksweisen und der Auftragspolitik der Vorrang eingeräumt wird.

La nozione di Maestri dai nomi provvisori (convenzionali, fittizi, o di comodo [“Meister mit Notnamen” ; “Masters with provisional names”]) fu adottata nella prima metà del XIX secolo dagli storici della pittura. Questa soluzione, meno vaga delle nozioni di “sconosciuto” o di “scuola”, ha permesso di evitare una visione troppo frammentaria della produzione artistica della fine del Medioevo e del Rinascimento così scarsamente documentata dalle fonti. Essa ha inoltre salvato dal completo anonimato quegli artisti dei quali ci manca la biografia, ma di cui si può cogliere la personalità estetica attraverso le loro opere. Nel corso degli ultimi tre decenni, l'interesse per i Maestri anonimi non è venuto meno soprattutto per quel che riguarda la storia dell'arte d'Oltralpe. Alcune monografie recenti testimoniano l'evoluzione significativa dell'uso della nozione di “Maestro”. In più di un caso è stato messo nuovamente in discussione il postulato secondo il quale a ciascun raggruppamento di opere sotto un nome convenzionale

debba corrispondere una sola ed unica personalità. Alcune delle opere ricostruite più di un secolo fa sono state smembrate e attribuite a diversi artisti attivi in una stessa città o in una stessa regione (il Maestro E-S., il Maestro del Libro di Casa [“Hausbuchmeister” ; “Master of the Housebook”], Il maestro del fogliame ricamato [“Meister mit dem gestickten Laube” ; “Master of the Embroidered Foliage”], il Maestro di Flémalle [“Meister von Flémalle” ; “Master of Flémalle”]). Si constata, d'altra parte, che l'identificazione degli artisti non è più il fine ultimo da raggiungere ad ogni costo, ma si tende invece a mettere in primo piano la comprensione dell'opera, il contesto della sua formazione, i modi d'espressione artistica, la committenza.

El concepto de Maestros con nombres provisionales (nombres de convenio, prestados o de conveniencia [Meister mit Notnamen ; Masters with provisional names]) fue adoptado en la primera mitad del siglo XIX por los historiadores de la pintura. Más precisa que los conceptos de «desconocido» o de «escuela», esta herramienta permitió evitar una visión demasiado fragmentaria de la producción artística al final de la Edad media y durante el Renacimiento, careciendo a menudo de fuentes este último periodo. Por otra parte ahorró el anonimato más completo a numerosos artistas cuya biografía nos escapa pero cuyas obras permiten captar la personalidad estética. Durante las tres últimas décadas, el interés por los Maestros anónimos no aflojó, especialmente en el campo de la historia del arte al norte de los Alpes. Una serie de monografías recientes constan de una evolución significativa del manejo del concepto de «Maestro». En más de un caso, se cuestiona al postulado según el cual a cada reagrupación de obras dotado de un nombre de convenio correspondería una única personalidad. Algunas obras constituidas hace más de un siglo se han fraccionado y distribuido entre varios artistas que trabajan en una misma ciudad o en una misma comarca (el Maestro E.S., el Maestro del Libro de la Razón [«Hausbuchmeister» ; «Master of the Housebook»], el Maestro del Follaje bordado [«Meister mit dem gestickten Laube» ; «Master of the Embroidered Foliage»], el Maestro de Flémalle [«Meister von Flémalle» ; «Master of Flémalle»]). Se constata por otra parte que la identificación de los artistas no es ya el objetivo último que es necesario pretender alcanzar cueste lo que cueste, dado que se concedió la prioridad a la comprensión de la obra, al contexto de su aparición, a los métodos de expresión artísticos, al pedido.

## INDEX

**Mots-clés** : anonymat, appellation, production, désignation, maître, sources

**Index géographique** : Pays-Bas

**Keywords** : anonymity, designation, production, naming, master, sources

**Index chronologique** : 1400

## AUTEUR

### PHILIPPE LORENTZ

Professeur d'histoire de l'art du Moyen Âge à l'université Marc-Bloch de Strasbourg et directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études. Ses travaux portent sur les arts figurés à l'époque médiévale (peinture, vitrail, enluminure et sculpture). Conservateur au département des peintures du Louvre de 1990 à 2002, il a contribué à l'achèvement des volumes du *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle* consacrés aux collections de ce musée (1995 et 2001).